

Jeux de lettres, jeu du texte. L'hermétisme du < Roman de Fauvel > (Paris, BnF, français 146) au service de la satire

Thibaut Radomme (Louvain-la-Neuve/Lausanne)

Texte satirique inscrit dans la tradition des poèmes épigones du < Roman de Renart >, le < Roman de Fauvel > décrit, sur le mode allégorique, le règne scandaleux du cheval Fauvel sur le trône de France et, plus généralement, la corruption vicieuse du monde à l'approche de la fin des temps. Rédigé dans le premier quart du XIV^e siècle par des notaires de la Chancellerie royale en réaction aux troubles de la fin du règne de Philippe le Bel, le < Roman de Fauvel > existe en deux versions : la rédaction originale, attribuée à Gervais du Bus et conservée partiellement dans treize manuscrits, et une rédaction remaniée, composée par un certain Chaillou de Pesstain, conservée dans un manuscrit unique (Paris, Bibliothèque nationale de France, français 146).¹ Interpolé de sections narratives originales, enrichi d'un programme iconographique – à l'ampleur tout à fait inédite dans la tradition manuscrite du texte – de 78 miniatures et de 169 pièces musicales françaises et latines, le texte du < Roman > s'y trouve ainsi augmenté d'une sorte d'ample glose continue.

Un coup d'œil suffit pour constater que le manuscrit français 146 est le résultat d'un projet littéraire extrêmement abouti : la conjonction du texte, de l'image et de la musique y est l'occasion de jeux poétiques complexes qui ne laissent pas d'intriguer et ont suscité nombre d'exégèses historiques, littéraires, iconographiques et musico-logiques. À côté des études pionnières de Gaston Paris² et Charles-Victor Langlois,³ on signalera entre autres, parmi les travaux pluridisciplinaires, les actes du colloque d'Oxford⁴ et l'introduction au fac-similé du manuscrit français 146 ;⁵ les recherches

1 Le manuscrit est consultable en haute définition sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g>.

2 Paris, Gaston, *Le Roman de Fauvel*, dans : *Histoire littéraire de la France* 32 (1898), pp. 108–153.

3 Langlois, Charles-Victor, *La vie en France au Moyen Âge d'après quelques moralistes du temps*, Paris 1908, voir 276–304.

4 *Fauvel Studies : Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, ms Français 146, éd. par Bent, Margaret et Wathey, Andrew, Oxford 1998.

5 *The roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain : A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript Paris*, Bibliothèque Nationale, Fonds français 146, éd. par Roesner, Edward H., Avril, François et Regalado, Nancy Freeman, New York 1990.

musicologiques de Susan Rankin⁶ et Emma Dillon⁷ ; enfin, les études littéraires de Margherita Lecco⁸ et de Jean-Claude Mühlethaler.⁹

Malgré le soin manifestement apporté à sa réalisation, le manuscrit français 146 présente des irrégularités, des anomalies, que notre pratique des manuscrits médiévaux nous pousse à considérer a priori comme des traces d'inachèvement, voire des fautes. Je voudrais suggérer au contraire, partageant en cela l'intuition exprimée par de nombreux chercheurs,¹⁰ que le raffinement de la composition du manuscrit français 146 doit nous amener à considérer l'hypothèse qu'il n'y ait pas d'erreurs dans ce témoin, mais que tout y soit le résultat d'une élaboration esthétique et herméneutique consciente. Il va sans dire qu'un tel postulat impose de prendre en charge l'ensemble des anomalies présentées par le manuscrit et de les interpréter dans la perspective d'un projet poétique global. C'est seulement au prix de cet effort exégétique – mené avec la prudence qu'impose le risque de surinterprétation – que l'on pourra montrer la cohérence du « Roman de Fauvel » en tant que construction intellectuelle intégralement signifiante. Dans la présente étude, je restreindrai mon corpus à deux cas d'anomalie ayant un impact graphique sur le texte et modifiant l'aspect visuel de sa mise en page – induisant une transposition du sens de la lettre dans sa forme et métamorphosant le « Roman de Fauvel » en une sorte de calligramme macroscopique.

I. La nomination des auteurs (folio 23^v)

Le folio 23^v du manuscrit français 146 est une page importante parce qu'on y trouve les noms des auteurs du « Roman de Fauvel » original et de son remaniement. Ils ont été notés dans la colonne centrale, quasiment au centre physique du texte, qui occupe

6 Rankin, Susan, *The divine truth of Scripture : chant in the « Roman de Fauvel »*, dans : *Journal of the American Musicological Society* 47.2 (1994), pp. 203–243.

7 Dillon, Emma, *Medieval Music-Making and the « Roman de Fauvel »*, Cambridge/New York 2002.

8 Lecco, Margherita, *Ricerche sul « Roman de Fauvel »*, Alessandria 1993.

9 Mühlethaler, Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir. Lire la satire médiévale*, Paris 1994.

10 Bent, Margaret, *Fauvel and Marigny : Which Came First?*, dans : Bent et Wathey (note 4), pp. 35–52, voir 37 (« But many planning details of fr. 146 show increasingly that nothing about its contents or order was casual. ») ; Dillon, Emma, *The Profile of Philip V in the Music of « Fauvel »*, dans : Bent et Wathey (note 4), pp. 215–231, voir 223 (« The final two lines of music in the triplum are absent from fr. 146. [...] While this may be a scribal oversight, everything else about these folios suggests deliberate design. ») ; Roesner, Edward H., *Labouring in the Midst of Wolves : Reading a Group of « Fauvel » Motets*, dans : *Early Music History* 22 (2003), pp. 169–245, voir 241, note 150 (« Has recent research on Fauvel gone too far, reading too much into what can be found in MS fr. 146 in its pursuit of the fame at the expense of common sense ? I do not share the concerns in this regard [...]. My own experience with the manuscript convinces me that it is a highly cohesive artefact, the parts of which inform each other, often in subtle ways, at every turn and over large spans. »).

en effet les folios 1^r–45^r du manuscrit (plus deux folios ajoutés, 28 bis et ter). Kevin Brownlee rapproche d'ailleurs le folio 23^v du passage, situé vers le milieu du « Roman de la Rose », où ses auteurs Guillaume de Lorris et Jean de Meun sont nommés.¹¹ Voici la transcription diplomatique de l'extrait du « Roman de Fauvel » :

<g> . clerc le roy francois de rues
 aus paroles quil a conceues
 En ce livret quil a trouve
 Ha bien et clerement prouve
 Son vif engin son mouvement
 Car il parle trop p[ro]prement
 Ou livret ne querez ja men
 Conge. diex le gart amen.
 <c>i sensivent les addicions que mesure Chaillou de Pesstain ha mises en ce livre outre les
 choses dessus dites q[ui] so[n]t en cha[n]t

À cette mention propre au manuscrit français 146, il faut ajouter le rébus présenté dans la version originale du « Roman de Fauvel », à la fin du second livre : *Ge rues doi .v. boi .v. esse / Le nom et le sournom confesse / De celui qui a fet cest livre*.¹² Ces énigmes ont fait l'objet d'une interprétation ingénieuse par Gaston Paris et Charles-Victor Langlois (cf. supra), reprise par Arthur Långfors, qui ont pu décoder le nom « Gervais du Bus » à la place du nom « François de Rues » que la tradition avait considéré jusque-là. Des hypothèses d'identification avec des notaires de la Chancellerie royale ont ensuite été proposées, sous les patronymes de Gervais du Bus et, pour Chaillou de Pesstain, de Geoffroy Engelor dit Chalop.¹³ Mon propos n'est pas de discuter ici la validité des décodages et identifications proposés, mais plutôt d'observer le fait que les deux mentions patronymiques du folio 23^v ont un trait graphique en commun : à chacune fait défaut la réalisation de la lettrine initiale ; dans les deux cas, la lettre d'attente a été conservée (comme indiqué entre chevrons dans la transcription). Il va de soi que ce cas de figure n'a rien d'exceptionnel en soi. Ce qui le rend remarquable, c'est d'abord que le reste du manuscrit est pourvu d'une décoration extrêmement soignée et parachevée,¹⁴ ensuite que, sur le reste de la page, les débuts

11 Brownlee, Kevin, *Authorial Self-Representation and Literary Models in the « Roman de Fauvel »*, dans : Bent et Wathey (note 4), pp. 73–103, voir 78.

12 Gervais du Bus, *Le Roman de Fauvel*, v. 3277–3279, éd. par Långfors, Arthur, Paris 1914–1919, p. 118.

13 Pour l'identification de Gervais du Bus, voir Paris (note 2), p. 136. Pour celle de Chaillou de Pesstain, voir Lalou, Élisabeth, *La Chancellerie royale à la fin du règne de Philippe IV le Bel*, dans : Bent et Wathey (note 4), pp. 307–319, voir 313–314.

14 Une seule autre initiale fait défaut au texte narratif du « Roman de Fauvel » dans le manuscrit français 146 : le E de [E]ncore en tête de la colonne c du folio 42^r, où est représentée la Fontaine de Jouvence. Ce cas mériterait d'être étudié de près, mais on peut suggérer que, de même que la Fontaine bouleverse l'ordre naturel des âges de la vie et la disposition des portées musicales sur la page (les portées sont placées en escalier pour épouser la forme triangulaire de la miniature), le caractère diabolique de la Fontaine, qui permet d'« effacer la vieillesse » (S.5782), se trouve transposé visuellement dans l'effacement du E. Les références

de paragraphe du texte narratif (exception faite, donc, des pièces musicales) ne sont pas marqués par une, mais par deux initiales. En outre, dans les deux cas, l'espace laissé vide dans la colonnette des initiales est haut de deux unités de réglure – suggérant, comme ailleurs, l'intention de réaliser une double lettrine –, mais la première lettre de la ligne qui suit l'initiale en attente a pourtant bien été notée dans le corps du texte ; ceci tend à confirmer qu'il s'agit d'un vide prémédité et donc signifiant. En effet, ce contraste très frappant permet en somme de marquer une opposition visuelle entre l'espace laissé graphiquement vide devant les noms des auteurs et la surreprésentation de l'initiale ailleurs.

Afin d'examiner les bornes du procédé graphique de redoublement de la lettrine initiale, il convient de rappeler la diégèse du début du second livre du « Roman de Fauvel » interpolé : Fauvel, conscient de la brièveté des succès mondains, annonce à sa cour assemblée qu'il nourrit le projet de demander la main de Fortune afin de s'attacher les bienfaits de la déesse et de garantir la pérennité de son propre règne (S.1263–1871) ; Fauvel se rend donc auprès de cette dernière et formule sa demande en mariage (S.1872–2142) ; Fortune repousse les avances du cheval en un long discours didactique, par lequel elle lui expose sa nature divine et sa mission d'ordonnement du monde, raisons pour lesquelles il serait parfaitement incongru qu'elle épouse une bête (S.2143–2934) ; confronté à ce refus, Fauvel se lance dans une longue plainte amoureuse, pastiche hypertrophié de la lyrique courtoise,¹⁵ se lamentant sur la rebuffade de celle qu'il considère comme sa dame et tentant de la séduire malgré tout (S.2935–3771). La réduplication de la lettrine commence au folio 21^r colonne b (S.2545) et s'achève au folio 24^r colonne a (S.2944), c'est-à-dire qu'elle débute au milieu du discours de Fortune et prend fin au début de la plainte de Fauvel.

Les miniatures illustrant ces pages méritent un examen en série (cf. Fig. 1).¹⁶ Le début de la prise de parole de Fortune (folio 19^r – S.2143) est signalé par la miniature n° 35. L'acte d'enseignement et la démonstration de domination que constitue son discours sont très explicitement marqués par le langage iconographique, comme le souligne Jean-Claude Mühlethaler : la représentation en majesté de Fortune, sa stature plus haute que celle de Fauvel, l'espace laissé vide entre les interlocuteurs, la position respective de leurs doigts (index de la déesse pointé en geste d'enseignement, index du cheval incurvé vers le bas pour signifier l'argumentation en position d'infériorité) sont autant d'éléments qui traduisent la supériorité cognitive et hiérarchique

au texte du manuscrit français 146 sont notées dans l'édition d'Armand Strubel, en faisant précéder le numéro de vers de la mention S. : *Le Roman de Fauvel*, éd. par Strubel, Armand, Paris 2012.

15 Strubel, Armand, *Le pastiche à l'épreuve du manuscrit Paris, BnF fr. 146 : le dépit amoureux de Fauvel*, dans : *Études françaises* 46.3 (2010), pp. 123–142.

16 La numérotation des miniatures est celle que Jean-Claude Mühlethaler établit dans sa description du programme iconographique du manuscrit français 146. Voir Mühlethaler (note 9), pp. 25–28 et 413–436.

de Fortune sur Fauvel.¹⁷ La miniature n° 36 confirme le propos de la miniature précédente. La miniature n° 37 marque le début du redoublement de la lettrine. Or, c'est également, dans le programme iconographique, le début de la représentation du contenu doctrinal du discours de Fortune – et plus seulement l'illustration de l'acte discursif en soi : Fortune y désigne en effet du doigt les sphères célestes, dont elle explique à Fauvel qu'elle gouverne les mouvements ; de même, la miniature n° 38 présente Fortune portant ses deux couronnes, dont elle s'apprête à révéler la signification allégorique. Enfin, la miniature n° 39 marque la prise de parole de Fauvel – qui entame sa complainte amoureuse – et la fin du procédé de reduplication de la lettrine. Par la mise en parallèle des débuts des discours de Fortune et Fauvel aux folios 19^r et 24^r, la miniature n° 39, en écho à la miniature n° 35 qui symbolisait la domination et l'autorité de Fortune sur Fauvel, préfigure le fait que la déesse ne sera pas dupe du discours de séduction du cheval couronné.¹⁸

Fig. 1 – Miniatures n° 35–39

folio	n° miniature	description
19 ^r	35	Fortune assise, Fauvel accroupi
20 ^r	36	Fortune debout, Fauvel accroupi
21 ^r	37	Fortune debout désignant les sphères célestes, Fauvel accroupi
21 ^r	38	Fortune aux deux couronnes
24 ^r	39	Fortune assise, Fauvel accroupi

En résumé, le redoublement de la lettrine marque le discours de Fortune à partir du moment où le contenu didactique dudit discours est représenté dans l'enluminure (figuration des sphères célestes et des deux couronnes), et indique le début de la complainte amoureuse de Fauvel. Ambigu sur le plan axiologique, la reduplication graphique peut donc être interprétée alternativement comme l'évocation calligrammatique de la nature double et changeante de Fortune d'une part, ou de la duplicité et variété de Fauvel d'autre part.¹⁹ En opposition à cela, l'absence de lettrine souligne paradoxalement la révélation des noms des auteurs du « Roman » (révélation toute relative si l'on veut bien considérer qu'elle est réalisée par l'intermédiaire d'un rébus pour Gervais du Bus, et d'un pseudonyme pour Chaillou de Pestain) : les auteurs échappent à la lettre. Comment interpréter cette amusante pirouette ?

¹⁷ Mühlethaler (note 9), pp. 47–51.

¹⁸ Radomme, Thibaut, *Satire et parodie dans la « Complainte » du « Roman de Fauvel » remanié de Chaillou de Pestain* (Paris, BnF, fr. 146) : pourquoi et comment rit-on des puissants au XIV^e siècle ?, dans : *Fabula / Les Colloques, Le rire : formes et fonctions du comique*, 2017, § 26–27. <http://www.fabula.org/colloques/document4637.php>.

¹⁹ Rappelons que la variété est le quatrième des six vices dont le narrateur fait l'énumération lorsqu'il épèle le nom de Fauvel au premier livre : Flatterie, Avarice, Vilenie, Variété, Envie, Lâcheté (S.243–254).

D'abord, le silence de la lettre, l'absence visuelle du signe graphique souligne le caractère cryptique des énigmes patronymiques présentées sur la page et constitue donc le moyen le plus sûr de préserver l'anonymat des auteurs cachés derrière le masque d'un nom codé. Ensuite, échapper à la lettre constitue une actualisation originale du *topos* d'humilité, à prendre au second degré, puisque l'effacement des auteurs derrière leur texte marque un contraste à la fois avec le choix d'afficher leurs noms sur la page du manuscrit – fût-ce sous la forme de pseudonymes énigmatiques – et avec l'*ethos* que le narrateur-satiriste construit partout ailleurs dans le récit. Enfin, ne pas dessiner ces initiales – par opposition aux initiales doublées symbolisant le mouvement ou la variété –, c'est signifier que le propos des satiristes n'est pas soumis à la précarité mondaine. Assimilé à la parole prophétique²⁰ et inspiré par l'Esprit Saint,²¹ mais aussi bâti sur un savoir universitaire complexe,²² leur discours de critique et d'exhortation est doté d'une légitimité particulière ; ils se soustraient donc, temporairement du moins – le temps de leur mission d'admonestation – et par antiphrase – puisque l'inachèvement scriptural engendre précisément une instabilité textuelle sur le parchemin –, à la loi de l'instabilité à laquelle est soumise l'humanité et s'élèvent au-dessus de leur condition mortelle afin d'être les guides moraux de leurs contemporains.²³

II. L'hermétisme du « Roman de Fauvel »

De tels jeux de lettres et d'esprit contribuent à rendre le « Roman de Fauvel » obscur (à la différence d'autres corpus envisagés dans le cadre de ce volume, comme les « Carmina Figurata » de Venance Fortunat par exemple, que leur auteur accompagne d'un guide de lecture destiné à en faciliter le décodage). Il serait vain sans doute de faire le relevé exhaustif des facteurs d'hermétisme dans le « Fauvel » du manuscrit français 146. Citons entre autres un codage symbolique de l'image, en relation avec

20 Mühlethaler, Jean-Claude, Les masques du clerc pour parler aux puissants. Fonctions du narrateur dans la satire et la littérature engagée aux XIII^e et XIV^e siècles, dans : Le Moyen Âge 96 (1990), pp. 265–286. Mühlethaler (note 9), pp. 142–273.

21 Au sujet des représentations du clerc-satiriste visité par l'Esprit Saint et parlant à une compagnie d'aristocrates au folio 10^r (miniatures n° 14–15), voir : Radomme, Thibaut, L'optimisme du satiriste : mise en forme et en espace du texte, de l'image et de la musique dans le « Roman de Fauvel » interpolé (Paris, BnF, français 146), dans : Cahiers de recherches médiévales et humanistes 34 (2017), pp. 239–257, voir 242–244.

22 Voir par exemple les vers S.169–302, où le narrateur procède à l'explication de la figure allégorique de Fauvel en recourant à un vocabulaire philosophique d'inspiration aristotélicienne (accidents, substance, définition).

23 Voir la miniature n° 76 (folio 42^v), où le clerc-satiriste débat avec Fortune d'égal à égal (ainsi qu'en témoignent leur stature de même hauteur, la posture similaire de leurs corps et la position de leurs mains, leurs regards réciproques), à la différence de Fauvel, qui avait été représenté en position d'infériorité par rapport à la déesse.

le texte et la musique ; l'emploi signifiant des éléments paratextuels et de mise en page ; la multiplication des échos, allusions et renvois intertextuels (à la Bible, au « Roman de la Rose », au « Roman du Comte d'Anjou » ou encore au « Tournoiement Antechrist »), dont la reconnaissance par le lecteur conditionne l'efficacité des effets parodiques et de pastiche ; l'entremêlement, enfin, du latin et du français – un latin parfois particulièrement embrouillé et incompréhensible.²⁴

Cet hermétisme, que, manifestement, le remanieur du manuscrit français 146 a volontairement introduit, est la cause d'un paradoxe fondamental : le « Roman de Fauvel » interpolé est un texte à la fois accessible et inaccessible. En effet, par bon nombre de ses caractéristiques, le « Roman » s'affirme comme un ouvrage destiné au public relativement large de l'aristocratie parlant le français : le texte se veut pédagogique et emploie à cette fin les outils narratologiques de l'écriture allégorique (mise en scène dynamique de figures concrètes pour parler d'idées abstraites) et les stratégies rhétoriques des traités didactiques (tutoiement du narrataire, explication des termes complexes, etc.) ;²⁵ il est le porteur d'un projet de correction morale – dans l'idéal adressé à l'ensemble de la société française – et d'exhortation au bon gouvernement – commandité dans les cercles de la grande aristocratie parisienne des Princes de sang à destination du roi de France ; enfin, par sa multimédialité et la théâtralité de son esthétique polyphonique, le manuscrit français 146 invite à la « performance », selon l'expression de Paul Zumthor,²⁶ et semble devoir se prêter très naturellement aux pratiques collectives de lecture aristocratique.

Pourtant, par l'usage du latin et l'introduction d'un hermétisme formel, le « Roman de Fauvel » se soustrait de fait à la réception de la vaste majorité de ses destinataires. Or, cela a été suggéré par plusieurs critiques,²⁷ le « Fauvel » interpolé fonctionne – à l'échelle du texte considéré globalement – à l'image d'un motet : par la conjonction des médiums textuel, musical et visuel, le remanieur du « Fauvel » compose une sorte de motet macroscopique, c'est-à-dire un entremêlement de voix, latines et/ou françaises, tantôt cohérentes, tantôt contradictoires, dont l'entrelacs – nourri de jeux d'échos, de ruptures rythmiques et de dissonances temporaires – produit des effets de sens nécessitant un décodage herméneutique complexe. Signalons que la conception du motet comme élaboration formelle enchevêtrée produisant des effets de sens cryptés est médiévale. On la trouve exposée dans le traité « *Ars musicae* » de Johannes de Grocheio (1300) :

Motetus vero est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. [...] Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non (anim-)advertunt nec in eius

24 Voir par exemple la pièce musicale n° 50 « *Inter amenitatis tripudia* », dont ni Dahnk, Emilie, *L'hérésie de Fauvel*, Leipzig 1935, pp. 104–105 ni Strubel (note 15), p. 396–398, ne parviennent à élucider le sens.

25 Mühlethaler (note 9), p. 177.

26 Zumthor, Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris 1984, pp. 37–66.

27 Voir entre autres Dahnk (note 25), p. XLVIII et Roesner (note 10), p. 241.

auditu delectantur, sed coram litteratis et illis qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum.²⁸

Ainsi, Johannes de Grocheio, prenant acte de la complexité polyphonique du motet, affirme qu'il n'est pas destiné aux *vulgaribus* mais aux *litteratis*.²⁹ Conçu comme un motet – *cantus ex pluribus compositus* –, le « Roman de Fauvel » interpolé constitue un texte accessible à tous parce qu'il est écrit en français, mais dont la pleine compréhension est réservée aux « happy few », l'élite intellectuelle des *litterati* capables d'en pénétrer les subtilités.

Il est nécessaire de donner du sens à cet apparent paradoxe et de s'interroger, pour ce faire, sur les fonctions possibles de l'hermétisme dans le « Fauvel » du manuscrit français 146. L'hermétisme constitue d'abord un moyen de protection : il sert à camoufler partiellement la critique du satiriste et donc à protéger ce dernier. Pour reprendre l'expression de G. W. Fenley,³⁰ conceptualisée par Jean-Claude Mühlethaler dans ses travaux sur les postures du narrateur satirique,³¹ l'hermétisme est une sorte de masque derrière lequel le satiriste s'abrite pour tancer les puissants : théoriquement, il empêche que ces derniers, cibles de la satire, prennent la pleine mesure des attaques dont ils font l'objet. Notons que ce voilement prudent du discours satirique entre en contradiction avec la conception théorique, d'inspiration étymologique, de la satire au Moyen Âge : le grammairien Diomède (IV^e s.) affirme ainsi que, de même que les satyres ont la langue débridée, la satire parle sans filtre ;³² Isidore de Séville (VII^e s.)

28 Rohloff, Ernst, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig 1967, p. 144, l. 13–28. (Je traduis : « Et le motet est un chant composé de plusieurs, comportant plusieurs poèmes ou la séparation variée des syllabes, consonnant de part et d'autre de façon harmonique. [...] Or, ce chant ne doit pas être délivré en présence des vulgaires, pour cette raison qu'ils n'en perçoivent pas la subtilité et qu'ils ne prennent pas plaisir à l'écouter, mais bien en présence des lettrés et de ceux-là qui recherchent les subtilités des arts. Et on a l'habitude de chanter des motets dans les fêtes de ceux-ci comme ornement, de même qu'on chante la cantilène, que l'on appelle *rotundellus*, dans les fêtes des vulgaires laïcs. »).

29 Pour une discussion des termes *vulgares* et *litterati* (que Christopher Page assimile à « laïcs » et « clercs »), voir : Page, Christopher, *Discarding images : reflections on music and culture in medieval France*, Oxford 1993, pp. 80–84.

30 « But writers of the thirteenth and fourteen centuries were not free to satirize openly the ills of their age. To overcome this handicap, each author invented masks or screens behind which he could hide and still say all that he desired. », Fenley, G. Ward, Faus-Semblant, Fauvel, and Renart le Contrefait : A Study in Kinship, dans : *Romanic Review* 23 (1932), pp. 323–331, voir 330.

31 Mühlethaler (note 21), p. 265–286.

32 Diomedes Grammaticus, *Artis grammaticae libri III*, III, dans : *Grammatici Latini*, éd. par Keil, Heinrich, 1855–1880, rééd. Hildesheim 1961, vol. I, p. 485 : *satira autem dicta sive a Satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur, quae velut a Satyris proferuntur et fiunt*.

ajoute que les satiristes sont représentés nus parce qu'ils mettent à nu les vices.³³ En réalité, cette contradiction se trouve au cœur de tout geste satirique : par la nature même de son intention critique, le registre satirique est toujours menacé par le risque que le satiriste ne dise pas les choses avec franchise et vérité – dans toute la violence de sa charge –, mais qu'au contraire il adoucisse son propos et censure sa parole (pour toute une série de raisons, parmi lesquelles bien entendu la crainte de représailles ou de répercussions personnelles fâcheuses). Ce n'est guère le lieu de développer cette réflexion, qui mériterait une étude comparative détaillée ; je me contenterai de noter que, dès les balbutiements de la littérature satirique en langue vernaculaire française, la protestation de sincérité du narrateur devient un *topos* dans de nombreux prologues,³⁴ tandis que quelques années plus tard seulement, les satiristes français imaginent une solution originale en adoptant les dispositifs narratifs de la littérature allégorique (le songe en particulier, mais aussi la psychomachie)³⁵ – trouvaille présentant le double avantage de les autoriser à mettre à distance leur propos (« mon récit est allégorique, je ne parle pas de ce dont vous croyez que je parle ») et à en attester la véracité (« j'ai vu, j'ai rêvé, et ma vision, mon rêve sont authentiques »).³⁶ On le voit, le problème de la nudité ou du voilement de la parole satirique est au centre des attentions des auteurs et théoriciens et interroge l'essence même du registre satirique.

Outre une protection, l'hermétisme constitue aussi un moyen de légitimation : par la mise en valeur de la supériorité intellectuelle du narrateur sur le narrataire, du *litteratus* sur le *vulgaris*, il permet de légitimer le discours du satiriste, dans sa dimension critique aussi bien qu'exhortative. Enfin, l'hermétisme représente un moyen de mise en garde : parce qu'il affiche la technicité du texte « poétique » (au sens propre du terme) et révèle donc son artificialité en tant qu'objet fabriqué, l'hermétisme constitue une forme d'avertissement adressé au lecteur contre les fascinations du discours – qu'il s'agisse du discours littéraire du « Fauvel » ou du discours politique du Prince. En définitive, en effet, la déclaration d'amour que Fauvel profère équivaut aux paroles de séduction que le Tyran adresse à ses sujets : toutes relèvent d'un usage inique et trompeur de la langue au profit du bien propre du destinataire plutôt qu'en vue du bien commun partagé par l'ensemble des destinataires.³⁷ Le narrateur

33 Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX*, VIII, vii, 7, éd. par Lindsay, Wallace M., t. I, Oxford 1911 : *Unde et nudi pinguntur, eo quod per eos vitia singula denudentur*.

34 Voir, comme texte fondateur des codes du genre des *estats* satiriques, la « Bible » de Guiot de Provins : *Se n'iert pas bible losangiere / mais fine et voire et droituriere*. Les œuvres de Guiot de Provins, poète lyrique et satirique, éd. par Orr, John, Manchester 1915, p. 10, v. 5-6.

35 Voir le « Songe d'Enfer » de Raoul de Houdenc ou le « Tournoiement Antechrist » d'Huon de Méry.

36 Significativement, le « Songe d'Enfer » s'ouvre sur la discussion, héritée de l'antique tradition macrobienne et appelée à devenir célébrisime dans le « Roman de la Rose », de la nature véridique ou mensongère des songes.

37 Telle est la définition que Jean-Claude Mühlethaler donne du tyran, intéressé à son *bonum proprium et privatum*, en l'opposant au bon roi, tourné vers le *bonum commune*. Mühlethaler (note 9), p. 84.

du « Roman de Fauvel » interpolé semble donc encourager son lecteur à adopter une position de distance critique, et l'inviter à se défier des attraits des discours de Fauvel et du Tyran comme il doit apprendre à se méfier des charmes de la fable.

III. Le Palais de Fauvel (folios 11^v–12^r)

Les folios 11^v–12^r accueillent un passage présent à la fois dans le « Roman de Fauvel » original et dans sa version interpolée : la description du Palais de Fauvel (S.1353–1422). Comme toute représentation insérée dans un récit allégorique, cette description est évidemment symbolique en ce qu'elle sert à révéler, par métonymie, le caractère hypocrite, idolâtre et vicieux du règne de Fauvel et donc à inscrire le cheval maudit dans la lignée de Renart. Cependant, une telle lecture ne me paraît pas épuiser la richesse herméneutique dudit passage, et ne permet en tout cas pas de rendre compte de l'ensemble des éléments de la description, comme par exemple la présence de chansons sur les murs du Palais. Je voudrais donc proposer l'hypothèse qu'en décrivant le Palais de Fauvel, le narrateur parle en fait allégoriquement du Livre en général, de la fable et de la fiction allégorique, et peut-être en particulier, dans le cas du « Fauvel » original, d'un livre qui a servi de source d'inspiration et de modèle probable au poète, le « Renart le Nouvel » de Jacquemart Gielée,³⁸ et, pour le « Fauvel » interpolé, du livre même que le lecteur est en train de parcourir, le manuscrit français 146. Ainsi, l'auteur du premier « Fauvel » inscrirait son texte dans la filiation de ses inspireurs, tandis que l'auteur du second « Fauvel » – tout en reconnaissant le poids de l'héritage littéraire à la source du « Fauvel » – consacrerait l'autonomie de son texte en le plaçant dans un système subtil de mise en abyme et d'autoréférentialité.

Afin d'appuyer cette hypothèse, je vais m'attacher à lire la description du Palais de Fauvel en isolant les vers pertinents pour ma démonstration, en les glosant d'une paraphrase allégorisante et en les faisant suivre d'un commentaire interprétatif plus approfondi lorsque c'est nécessaire.

Le palais fut couvert d'ardoise
Si plaisant que nul n'i adoïse
Qui jamés departir en puisse
(S.1354–5)

Le Palais / le Livre est d'un aspect séduisant :
nul n'en approche, qui parvienne ensuite à s'en
éloigner.

A painne s'en puet nul tenir,
Nul qui entre celle meson,
Comment qu'il ait vive reson,
Qu'ele est trop vainne et decevable
(S.1360–3)

Même celui qui a une *vive reson* – le lettré
éduqué et cultivé – ne se tient que difficilement
à l'écart des séductions vaines et trompeuses du
Palais / du Livre.

38 Haines, John, *Satire in the Songs of « Renart le Nouvel »*, Genève 2010, pp. 200–219.

Reluisant est la couverture
Du palais
(S.1357-8)

La toiture du Palais / la couverture du Livre est
resplendissante.

Le terme *couverture*³⁹ désigne « ce qui recouvre une construction (en tout ou en partie) pour la protéger », mais il a aussi le sens particulier, bien attesté en moyen français, de « ce qui recouvre un livre, reliure d'un livre » ; « dissimulation, feinte », il évoque enfin, en termes rhétoriques, le voile de l'allégorie – on y reviendra plus loin.

Dedens estoit paint richement
Le dit palais et cointement
(S.1369-70)

Le Palais / le Livre est décoré de peintures.

En effet, les manuscrits du < Renart le Nouvel > comme celui du < Roman de Fauvel > interpolé sont richement enluminés.

De singes et de renardiaus
(S.1371)

Le Palais / le Livre est orné de singes, symboles
de la ruse et de la méchanceté, et de renardeaux.

Le < Roman de Fauvel > étant l'héritier de la tradition des branches tardives du < Roman de Renart > et de ses poèmes épigones, la présence de ces animaux signifie la parenté allégorique de Fauvel avec Renart.

Contrefaiz a petiz hardiaus,
A trichierres, a bouleurs,
A avocas, a plaideeurs
A faux juges, faux conseillers,
Faux tesmoigns, faux raporteurs,
Faux hosteliers, faux compteurs,
Faux seigneurs et faux flateurs
(S.1372-8)

Le Palais / Le Livre est orné des portraits de ces
animaux faits à l'imitation de tricheurs.

La litanie des menteurs et hypocrites représentés dans les peintures évoque le référent central figuré par les personnifications de Renart et de Fauvel : la fausseté, la tromperie, le mensonge. Le < Roman de Fauvel > en particulier est illustré par les portraits des courtisans que le premier livre décrit étrillant Fauvel, mais aussi par ceux des Vices formant sa cour au second livre.

39 Article < couverture > du Dictionnaire du Moyen Français, consultable sur le site de l'ATILF.

Et tout entour y avoit paintes
 Chançons, lais et balades maintes,
 Hoquez, motez et chançonnetes
 Qui n'estoient pas d'amouretes
 Mais de fraudes bien esprouvees
 (S.1381-5)

Le Palais / le Livre – celui du « Fauvel » comme
 celui du « Renart le Nouvel », bien connu pour
 ses insertions lyriques – est encore décoré de
 chansons et de motets.

Les chansons ne traitent pas de relations amoureuses mais de fraudes, restriction s'appliquant aux chansons du « Renart le Nouvel »⁴⁰ aussi bien qu'à celles du « Roman de Fauvel » : la lyrique courtoise déployée par Fauvel dans sa complainte n'est pas le témoignage d'un sentiment amoureux sincère mais constitue une tentative de manipulation de la déesse Fortune.

La furent ou palais signees,
 Bien escriptez et bien notees
 Par bemoulz et fausses musiques.
 (S.1387-9)

Les pièces musicales décorant le Palais / le Livre
 sont décrites comme étant « bien écrites et bien notées ».

Cela est dit par antiphrase puisque le narrateur ajoute qu'elles comportent des bémols et des musiques fausses, référence probable au concept de *musica ficta*⁴¹ mais aussi au fait, sur un plan symbolique, que les chansons de Fauvel sont mensongères. Cela pourrait renvoyer enfin à la présence de mélodies sans paroles dans les pièces musicales du manuscrit français 146 (par exemple, au folio 44^r colonne a, la voix de *tenor* de la pièce musicale n° 128 ne comporte pas de texte), et surtout rendre compte d'un phénomène de « faute » particulièrement remarquable : des pièces dont la musique n'est pas notée ou dont les paroles ne sont pas écrites. Ainsi par exemple de la pièce musicale n° 17 (folio 5^v), aux portées vides, ou le cas de la pièce musicale n° 33 (folio 10^v–11^r), analysé par Emma Dillon : la mélodie du *tenor Rex regum et dominus dominancium* est copiée deux fois, sous le *triplum* (f° 10^v) – où elle est doublée – et sous le *motetus* (f° 11^r) – où elle n'est chantée qu'une fois, sans paroles –, ce qui a pour effet de créer, sur le plan musical, deux motets en un ; en outre, la fin du *triplum* (*rex hodie est, et cras moritur / iuste vivat et sancte igitur*) n'est pas notée. « If this is intentional, then music, it seems, falls silent, not daring to sound the most controversial message of the piece ».⁴²

40 « Most of the refrains of « Renart le Nouvel » evoke courtly love only to swipe it with a deep and foreboding pessimism that forecasts the end of courtliness. », Haines (note 39), p. 91.

41 Bent, Margaret et Silbiger, Alexander, *Musica ficta*, dans : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. par Sadie, Stanley et Tyrrel, John, London 2001, vol. 17, pp. 441–453.

42 Dillon (note 10), p. 223.

Aussi i furent les crosniques
De fausseté, la et en ça,
Puis que le monde commença
(S.1390-2)

Le Palais / le Livre comporte encore les
chroniques de l'histoire du monde depuis son
commencement.

Au sens métaphorique de l'expression, les « chroniques de fausseté » évoquent très commodément l'histoire de Fauvel ou de Renart, personnifications de la fausseté. À l'intérieur du « Roman de Fauvel », l'histoire chrétienne des quatre âges du monde, exposée par Fortune et qui annonce en particulier le triomphe des vices à l'approche de la fin des temps,⁴³ pourrait également être le référent de ces *crosniques*.

Et de Renart toute l'istoire
Y estoit painte a grant memoire.
(S.1393-4)

Le Palais / le Livre est décoré, pour la mémoire
collective, de l'histoire de Renart.

À nouveau, le lien avec la tradition renardienne est explicite. Ces vers forment en outre un parallèle très frappant avec le début du second livre du « Fauvel », où le narrateur annonce son projet : faire connaître l'histoire de Fauvel pour mieux pouvoir le combattre.

Mes pour ce que nécessité
Seroit a toute humanité
De Fauvel cognoistre l'istoire
Et bien retenir en memoire
(S.1265-8)

Renart étant l'aïeul de Fauvel, raconter – comme c'est l'intention du satiriste – l'histoire de celui-ci revient à raconter celle de celui-là. Plus largement, ces mots font écho au geste encyclopédique, consistant en la compilation et l'agencement critique et dialectique sous la forme de somme de l'ensemble des savoirs païens et chrétiens. Particulièrement au XIII^e siècle, le projet encyclopédique trouve un certain nombre d'actualisations remarquables dans le domaine des lettres vernaculaires, dans le « Roman de la Rose » bien entendu, modèle canonique du songe allégorique employé comme réceptacle des savoirs, mais aussi et surtout dans « Renart le Contrefait », où la fable renardienne sert de prétexte à la compilation d'une Histoire Universelle.⁴⁴ Ainsi, le « Roman de Fauvel » constitue une sorte de somme encyclopédique sur la fausseté.

43 Palmer, Nigel F., *Cosmic Quaternities in the « Roman de Fauvel »*, dans : Bent et Wathey (note 4), pp. 395-419.

44 Le miroir de Renart. Pour une redécouverte de « Renart le Contrefait », éd. par Baker, Craig et al., Louvain-la-Neuve 2014. Sur les liens entre le « Roman de Fauvel » et « Renart le Contrefait », voir en particulier la contribution d'Armand Strubel, *Allégorie et satire*, pp. 3-18.

Et sachez, illueques meïsmes
 Ot pluseurs decevans sophismes
 Et mistions de primerainnes
 En termes et premisses vaines,
 Pour engendrer conclusions
 De mal et de decepcions.
 Neïs d'elences les cauteles
 Et les fallaces qui isneles
 Sont a toutes gens decevoir
 Y furent, ce te di de voir.
 (S.1395–1404)

Le Palais / le Livre est orné de sophismes de
 toute sorte.

Les sophismes et autres argumentations erronées destinés à *decevoir*, à tromper sont le propre de la renardie, partagée par Renart et Fauvel.⁴⁵ En effet, Renart, animal rusé et manipulateur, est célèbre pour son *engin*, et même reconnu pour sa *clergie*, puisqu'il maîtrise le langage et est capable de lire le latin, à la différence des autres animaux.⁴⁶ Le narrateur du « Fauvel » décrit le cheval dans le même esprit : *Fauvel, qui est bien lettré* (S.577). Le vocabulaire déployé ici appartient d'ailleurs au lexique philosophique de la logique : sophisme (raisonnement invalide), termes et prémisses (éléments du syllogisme), élenche (preuve, argument ; dialectique). On trouve en particulier des allusions discrètes à deux œuvres tirées du corpus de l'« Organon » aristotélicien : le livre de « Premieraines » (nom vernaculaire du « Liber Sex Principiorum », complément médiéval aux « Catégories » erronément attribué à Aristote, auquel il sera fait référence dans le discours de Fortune sur les humeurs et les âges de la vie, S.3884)⁴⁷ et le livre d'« Élenches » (c'est-à-dire les « Réfutations sophistiques »).⁴⁸ Ces références savantes, tout en concourant à l'hermétisme du propos, confirment par ailleurs une nouvelle fois sans équivoque le milieu intellectuel dans lequel l'auteur du « Fauvel » a baigné : probablement juriste puisqu'il est notaire à la Chancellerie, ayant en tout cas suivi les cours de la faculté des Arts, il semble parfaitement familier de l'œuvre logique d'Aristote.

Signalons encore que, progressivement, insensiblement, le discours descriptif a glissé du Palais au Livre : la logique sémantique empêche désormais de prendre pour acquis que les murs du Palais de Fauvel soient le référent manifeste et univoque du pronom *y* ; il devient de plus en plus évident que c'est le texte qui est chargé de sophismes et que, sous prétexte de parler du Palais, c'est bien le Livre que le narrateur s'attache à décrire.

45 Sur la renardie et la manipulation du langage, voir : Scheidegger, Jean, *Le roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève 1989, pp. 225–422.

46 Batany, Jean, *Les clercs et la langue romane : une boutade renardienne au XIV^e siècle*, dans : *Médiévales* 45 (2003), pp. 85–98.

47 Palmer (note 44), pp. 402 sqq.

48 Voir les mentions au *sisième livre* de « Premieraines » et au *livre d'« Elenches »*, Jean de Vignay, *Le miroir historial*, II, 55, éd. par Cavagna, Mattia, Paris 2017, vol. I, t. I, pp. 276–277.

Par opposition à l'accumulation des *fallaces*, le narrateur affirme la véracité de sa parole et s'inscrit ainsi en faux contre Fauvel : *ce te di de voir* (S.1404). Cette rupture nette dans le discours, qui met fin au long passage de thématisation de la fausseté et réintroduit le régime du vrai sous la plume du satiriste, ouvre la dernière section de la description du Palais.

IV. Un guide de lecture allégorique

N'estoit brisie ne deffroissiez
Le palais, ains fu lambroissiez [...]
D'un bois qui n'est fendu n'ouvert
Mais bien en soi clous et couvert
(S.1405-10)

Le Palais est lambrissé d'un bois qui n'est pas
fendu ni ouvert, mais au contraire clos et
couvert. Le Livre est recouvert d'une couche
opaque qui demande à être traversée, dépassée.

L'interprétation que je propose de ces vers rappelle évidemment la théorie médiévale de l'*integumentum* et de la lecture allégorique, telle qu'exposée dans l'introduction au « Commentaire sur l'Énéide » attribué de façon douteuse à Bernard Silvestre : *Integumentum est genus demonstrationis [sic] sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde etiam dicitur involucrum. Utilitatem vero capit homo ex hoc opere, scilicet sui cognitionem.*⁴⁹ Les mots choisis par le narrateur paraissent en effet familiers à n'importe quel lecteur de littérature allégorique médiévale, en particulier le couple *ouvert* – *couvert*, tout à fait topique, qu'on trouve au prologue du « Roman de la Rose » : *que li plusor songent de nuiz / maintes choses covertement / que l'en voit puis apertement.*⁵⁰ Or, le propos satirique du « Roman de Fauvel » est en effet couvert par le dispositif allégorique : le narrateur ne parle pas à découvert comme les satiristes antiques,⁵¹ mais il voile sa parole sous l'*integumentum* de la personification du cheval Fauvel.

49 The Commentary on the First Six Books of the « Aeneid » of Vergil commonly attributed to Bernardus Silvestris, éd. par Jones, Julian Ward et Jones, Elizabeth Frances, Lincoln/London 1977, p. 3. Je traduis : « L'*integumentum* est une sorte de démonstration enveloppant la compréhension de la vérité sous un récit fabuleux, c'est pourquoi on l'appelle aussi « couverture » (*involucrum*). L'homme tire un profit (*utilitas*) d'un tel ouvrage, à savoir la connaissance de soi ».

50 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose, v. 18–20, éd. par Lecoy, Félix, Paris 1965–1966, t. I, pp. 1–2.

51 « Whereas other pagan poets had used *integumenta* to clothe their valuable doctrines, Horace, Juvenal, and Persius had – according to their medieval readers – torn aside falsehoods and disguise to reveal facts about society which were unadulterated by poetic invention. », Minnis, Alastair J., Scott, A. Brian et Wallace, David, Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100–c. 1375. The Commentary-Tradition, Oxford 1988, p. 116.

Mes tout fu vernissiez de jaune,
 Estincelant si clerement
 Que nus hons ne puet vraiment
 Veoir laiens le ciel celestre
 Si n'en ist par quelque fenestre,
 Car les couleurs sont si ardans
 Qu'il aveuglent les regardans
 (S.1412-8)

Le vernis jaune des lambris du Palais est d'une couleur si vive qu'il aveugle celui qui le regarde, l'empêchant de voir le ciel *laiens*, c'est-à-dire soit de voir le ciel depuis l'intérieur, soit de voir le ciel qui est à l'intérieur. La vérité chrétienne (le *ciel celestre*) est à trouver à l'intérieur du Livre, sous l'*integumentum* étincelant de la fable (le vernis *jaune*), par l'activité de décodage allégorique qui crée une ouverture (une *fenestre*) dans le voile de la lettre.

Prise au sens figuré d'« ouverture », ⁵² la *fenestre* pourrait donc être une métaphore du processus de dévoilement allégorique. Dans son « Repertorium morale », recueil de *distinctiones* du second tiers du XIV^e siècle, Pierre Bersuire décrit ainsi la rationalité humaine, faite d'intelligence et de volonté, comme une *fenestra ad prospiciendum*, « fenêtre pour scruter » et comprendre la vérité chrétienne.⁵³

Mais la *fenestre* pourrait également être en soi un symbole allégorique à interpréter. La fenêtre ou verrière, qui laisse passer la lumière sans qu'on doive l'ouvrir ou la briser, est en effet une métaphore couramment utilisée pour désigner la Vierge Marie, qui a donné naissance au Christ sans perdre sa virginité :

Autresi comme la verriere
 Qui est toute saine et entiere
 Quant li soulail outre s'en passe,
 Ne li voires ne fraint ne quasse,
 Si fu la mere au Tout Puissant,
 Chaste fu après et devant⁵⁴

Le vers S.1415 présente une anomalie intéressante puisqu'il est hypermètre dans le manuscrit français 146 : *Veoir laiens le roy ciel celestre* (au lieu de *Veoir leens le ciel celestre*, v. 1379, dans l'éd. Långfors), où le mot interpolé *roy* est barré et partiellement exponctué. S'il fallait expliquer cette rature – véritable anomalie au sein d'une copie parfaitement achevée et soignée dans les moindres détails –, on y verrait le fruit d'un automatisme de copiste, un cas somme toute classique de mémoire auditive : lisant dans son modèle *xxx celestre*, le copiste commence par réflexe à écrire le mot

52 Article « fenêtre » du Dictionnaire du Moyen Français, consultable sur le site de l'ATILF.

53 Roy, Bruno, Pierre Bersuire : une fenêtre allégorique sur la destinée humaine, dans : Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales. Actes du 27^e colloque du CUERMA, 21-23 février 2002, éd. par Connochie-Bourgne, Chantal, Aix-en-Provence 2003, pp. 397-402, voir 399.

54 Intemann, Friedrich, Das Verhältnis des « Nouveau Testament » von Geffroi de Paris zu der « Conception Notre-Dame » von Wace, zu der Handschrift Add. 15606 des Britischen Museums und zu der Hamilton Handschrift No. 273 des Fitzwilliam Museums zu Cambridge, Greifswald 1907, cité dans : Ziltener, Werner, Repertorium der Gleichnisse und bildhaften Vergleiche der okzitanischen und der französischen Versliteratur des Mittelalters, Bern 1989, col. 547, n° 6707 (voir aussi col. 547-8, n° 6708-13).

roy en pensant au groupe nominal figé *roy celestre*, puis se corrige conformément à son modèle : *roy ciel celestre*. Cependant, ce lapsus de copiste est analysable, dans la perspective de mon postulat, comme une glose cryptée, livrée en filigrane : si la fenêtre est l'ouverture par laquelle on voit le ciel céleste dans le Palais de Fauvel, et que la fenêtre est par ailleurs une métaphore de la Vierge Marie ayant donné naissance au Christ, alors le *roy celestre* et le *ciel celestre* sont une seule et même chose, à savoir la vérité chrétienne de l'Incarnation et de la Rédemption, contenue dans le « Roman de Fauvel » et à laquelle on accède en perçant une ouverture dans l'*integumentum* du texte.

La base de données « Corpus de la littérature médiévale des origines au 15^e siècle » (Classiques Garnier, consultée le 13 septembre 2017) ne renseigne qu'une seule occurrence de la rime *celestre – fenestre*, dans le « Miracle de un pape qui vendi le basme », un des quarante miracles dramatiques représentés à Paris entre 1339 et 1382 par la Confrérie Saint-Éloi de la Guilde des orfèvres. Le pape s'y voit condamné par saint Pierre à trouver les portes des Cieux éternellement fermées parce qu'il a vendu deux lampes qu'il avait en sa possession et qui contenaient le *saint basme* ; un ermite vient alors lui annoncer que, si saint Pierre lui a fermé les portes du Royaume, son cas n'est pas désespéré pour autant puisqu'il peut prier la Vierge, *fenestre de la gloire celestre* – afin donc d'entrer par la fenêtre là où il ne pourra entrer par la porte.

Or te diray que tu feras :
 Pour ce mie ne cesseras,
 Ainçois iras a la fenestre
 Hurter de la gloire celestre,
 C'est a l'umblie vierge Marie :
 Celle requiers, celle deprie
 Qu'elle te face ta besongne.
 D'elle nullement ne t'eslongne,
 Car se tu n'as par elle entrée,
 Ta besongne est sanz fin oultrée :
 C'est celle qui en l'escripture
 Est appelée et de droiture
 Fenestre du ciel en mains lieux ;
 Ne je ne voy c'on te puist miex
 Conseillier voir.⁵⁵

Enfin, la révélation chrétienne du Nouveau Testament, préfigurée dans l'Ancien Testament, est décrite par les exégètes antiques et médiévaux comme mystères futurs, intérieurs ou célestes (*caelestia Christi et Ecclesiae sacramenta*).⁵⁶ Le ciel céleste pourrait donc désigner dans notre texte le mystère du Nouveau Testament – c'est-à-dire l'Incarnation –, accompli par l'intermédiaire de la Vierge Marie, fenêtre du ciel.

55 Miracles de Nostre Dame par personnages, éd. par Paris, Gaston et Robert, Ulysse, Paris 1876–1893, t. I, pp. 373–374, v. 554–568.

56 Lubac, Henri de, Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture, Paris 1959–1964, 1^e partie, t. II, pp. 507–508.

La description du Palais s'achève sur un segment de transition (S.1419–1422) ouvrant à la séquence suivante du texte – le passage en revue des Vices composant la cour de Fauvel –, avec l'engagement pris par le narrateur de dire la vérité : *Ja que puisse n'en mentirai* (S.1422). Immédiatement à la suite de cette sorte de court prologue se trouve le portrait de Charnalité (miniature n° 18), dont le miroir concentre un faisceau de significations allégoriques. Miroir tendu au lecteur,⁵⁷ il symbolise le procédé spéculaire de la mise en abyme du Livre dans la description du Palais. Miroir, au sens de *speculum*, ouvrage encyclopédique, il représente la somme de savoirs que le « Roman de Fauvel » revendique d'être, adressée au Prince pour que celui-ci, éclairé par la *sapience*, puisse gouverner le royaume en vue du bien commun.⁵⁸ Lus à la lumière de ceci, les vers du premier livre, décrivant la façon dont le plus grand des *rois de tous païs* (on comprend qu'il s'agit du roi de France) torche Fauvel, prennent une tonalité ironique particulièrement piquante en jouant sur l'homonymie du mot *miroer*, d'abord surface réfléchissante nécessaire pour peigner Fauvel, puis ouvrage encyclopédique utile à son besoin de savoir :

De l'une main touse la crigne
 Et a l'autre main tient le pigne ;
 Mes il n'a point de miroer,
 Il en devroit bien un loer :
 Bien devroit miroer avoir,
 Car grant mestier a de savoir. (S.129–134)

Si le roi de France avait disposé d'un « miroir » – au sens littéraire du terme – et qu'il avait donc eu accès à la connaissance de la vérité des choses, il se serait abstenu d'étriller Fauvel, et le royaume de France ne serait pas tombé en déliquescence. Le « Roman de Fauvel » prétend être ce miroir ; son auteur a l'ambition en effet de guider le roi et le royaume sur le chemin du salut.

Le miroir représenté dans la miniature n° 18 est aussi un miroir périlleux parce qu'il est celui de Charnalité et qu'il signifie la séduction trompeuse du texte. Au lecteur familier du « Roman de la Rose » (auquel le « Fauvel » fera explicitement référence au sujet de Faux-Semblant, cf. S.1629–34), le miroir de Charnalité ne peut manquer d'éveiller le souvenir de la Fontaine de Narcisse : *De ceste di certainement / Qu'elle s'aime tant seulement* (S.1437–8). Ils ont en commun de symboliser le désir destructeur et le stérile amour de soi. Cependant, comme dans le « Roman de la Rose » la surface de l'eau de la Fontaine se fait transparence et laisse le regard de

57 Sur ce point, rappelons la conception topique, exprimée entre autres par Nicolas Boileau dans son « Art poétique » (II, v. 145–150), de la satire comme un miroir tendu au lecteur pour refléter ses vices. Mühlethaler (note 9), p. 275.

58 Je fais ici référence à la théorie selon laquelle le « Roman de Fauvel » serait une *admonitio* – entremêlant aux reproches des conseils et mises en garde – adressée à Philippe V le Long, roi nouvellement couronné. À ce sujet, voir : Dillon (note 10), p. 227 ; Wathey, Andrew, Gervès du Bus, the « Roman de Fauvel », and the Politics of the Later Capetian Court, dans : Bent et Wathey (note 4), pp. 599–613.

l'Amant plonger jusqu'aux pierres de cristal qui lui font voir le Jardin et le buisson de roses,⁵⁹ objet moteur du désir amoureux,⁶⁰ de même le lecteur du « Fauvel » est-il invité à dépasser l'éclat séduisant mais superficiel de la surface du texte et à lever le *faus vel*;⁶¹ passé de l'autre côté du miroir, il pourra plonger ses regards dans la transparence de la *fenestre*, qui met à portée – comme dans tant de romans du Graal⁶² – la contemplation d'une vérité transcendante.

Signalons enfin que le vers S.1410 *Mais bien en soi clous et couvert* est placé en fin de section, après le vers S.1422 *Ja que puisse n'en mentirai*, juste au-dessus de la miniature n° 18. Pourtant, son emplacement correct – après le vers S.1409 *D'un bois qui n'est fendu n'ouvert* – est signalé dans la marge par un système de renvoi *a-b*. Le fait que l'espace entre ce vers déplacé et le cadre de la miniature ne soit pas plus petit ici que partout ailleurs dans le manuscrit prouve que le nombre exact de vers avait été prévu lors de la conception de la mise en page et m'autorise donc à proposer une nouvelle fois une interprétation de cette anomalie qui respecte le postulat méthodologique de la présente étude : le déplacement du vers S.1410 sert à mettre en valeur le concept d'*integumentum*. Disposé au-dessus de la miniature, il décrit précisément la surface du miroir qui y est représenté, c'est-à-dire du texte, opaque au lecteur qui ne saurait en dépasser l'éclat étincelant et vain. C'est aussi une façon de placer entre les notions d'ouverture et de couverture, comme entre des tenailles, toute la fin du passage, et en particulier l'affirmation faite par le narrateur qu'il s'efforcera de ne pas mentir en décrivant la cour de Fauvel ; or, c'est précisément grâce au dispositif allégorique, grâce à la couverture dont il habille son propos que le narrateur peut ne pas mentir et exprimer le fond de sa pensée. De même que le redoublement des lettrines devait attirer l'attention du lecteur sur le discours de Fortune ou le mettre en garde contre celui de Fauvel, le déplacement d'un vers rappelle que, sous la couverture de la fable, il y a une vérité à déceler. Ainsi, dans tous les sens du terme, le miroir donne à réfléchir.

59 Strubel, Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris 1989, pp. 208–209.

60 Emmanuèle Baumgartner évoque ainsi un « déplacement », depuis le mythe ovidien jusqu'à sa reformulation par Guillaume de Lorris : de lieu de mort, la fontaine devient lieu de vie sous l'égide d'Amour et de Nature ; le reflet de soi mortifère de Narcisse cède la place à l'image réfléchie de la rose, qui fait naître l'amour. « À la contemplation de l'*ombre* se substitue le regard orienté vers l'autre d'un jeune homme éperdu, immédiatement pénétré jusqu'au fond du cœur par la douce saveur des roses. », Baumgartner, Emmanuèle, *Narcisse à la fontaine : du « conte » à « l'exemple »*, dans : *Cahiers de recherches médiévales* 9 (2002), pp. 131–141, voir 135.

61 C'est ainsi que, par la paronomase, le narrateur explique la signification allégorique du cheval (S.239–40).

62 Berthelot, Anne, *Des fenêtres sur l'Autre Monde*, dans : *Connochie-Bourgne* (note 54), pp. 33–42.

V. Un motet en dialogue

Il reste enfin à étudier, sur le bifolio 11^v-12^r, le motet *Condicio Nature defuit / O nacio nephandi generis / Mane prima sabbati* (pièce musicale n° 35). Sa disposition est inhabituelle dans le manuscrit français 146 : les voix de *tenor* et *triplum* sont placées sur la colonne b du folio 11^v, et celle de *duplum* se trouve sur la colonne a du folio 12^r, c'est-à-dire que les trois voix du motet, tout en se faisant face de part et d'autre du bifolio, sont disjointes, séparées par une colonne de texte (cf. fig. 2). Le *duplum* *O nacio nephandi generis*, coïncé entre les deux colonnes de la description du Palais (folio 11^v, colonne c et folio 12^r, colonne b), jouxtant la miniature représentant Charnalité et son miroir (folio 12^r, colonne b), consiste en une condamnation des juifs et de leur lecture littéraliste des Écritures saintes : *litteram legis amplecteris / Et litere medullam deseris* (Strubel, PM 35, v. 26-7).⁶³ La critique s'est souvent montrée embarrassée par la présence surprenante d'une diatribe contre les juifs à cet endroit du texte. Emilie Dahnk en justifie ainsi le sens : « Ces poésies relatives originellement aux juifs sont souvent appliquées à tout le genre humain enlisé dans le péché et qui a tant de besoin d'être racheté par Jésus-Christ. »⁶⁴ Armand Strubel note de même : « La présence d'un chant contre les juifs peut surprendre ici : mais ces invectives traditionnelles (la perversion de la Loi, l'aveuglement) et l'appel à la conversion peuvent être employés vis-à-vis de l'humanité entière, et détournés contre une cible précise comme Fauvel et son engeance (dont les membres sont énumérés à cet endroit du texte) ». ⁶⁵ Si ces interprétations sont très évidemment pertinentes, il me semble que la présence d'un chant anti-juif – en fait, anti-littéraliste – peut s'expliquer au regard de celle d'un guide de lecture allégorique à cet endroit du texte.

À la suite de l'interprétation morale qu'elle propose du *duplum* et qui élargit la condamnation des juifs à l'humanité entière, Emilie Dahnk écrit : « C'est pourquoi ces textes sont de préférence unis à des pensées ou des mélodies relatives à la fête de la Nativité, commencement de la rédemption du monde ». ⁶⁶ En effet, le *triplum* *Condicio Nature defuit* consiste en une célébration de la Conception virginale du Christ (et non de l'Immaculée Conception de Marie, comme l'écrit Emilie Dahnk) et de la Rédemption du monde que permet l'Incarnation du Seigneur : *Condicio Nature defuit / In filio quem Virgo genuit ; / Contagio sola nam caruit / Quam vicio nemo defloruit / Et ideo partu non doluit* (Strubel, PM 35, v. 1-5). ⁶⁷ Or, cette référence à la Nativité fait écho de façon extrêmement frappante à la *fenestre* (S.1416) évoquée dans

63 Je traduis : « tu ne t'attaches qu'à la lettre de la Loi et tu abandonnes la moelle de la lettre ».

64 Dahnk (note 25), p. 74.

65 Strubel (note 15), p. 275, note 1.

66 Dahnk (note 25), p. 74.

67 Traduction d'Armand Strubel : « Le processus habituel de la nature n'a pas participé / À la naissance du fils que la Vierge a engendré ; / Elle seule fut exempte du contact charnel, / Elle que personne n'a déflorée par le vice / Et c'est pourquoi elle n'a pas souffert des douleurs de l'enfantement. »

le texte, symbole de la Vierge Marie. Ainsi, tandis que le *duplum* anti-juif marque visuellement le processus de translation du regard du lecteur de la colonne c du folio 11^v à la colonne b du folio 12^r – c'est-à-dire la transition du faux (l'apparence séduisante et trompeuse du Livre) au vrai (le mystère chrétien de la Rédemption caché en son cœur) –, le *triplum* consacré à la Nativité (colonne b du folio 11^v) fait « miroir », dans la construction du bifolio, à la colonne b du folio 12^r – c'est-à-dire à la fois au miroir de Charnalité (cachant ou révélant le mystère, selon que l'on est subjugué par sa surface ou qu'au contraire on parvient à regarder au-delà) et à la fenêtre (moyen d'accès au mystère caché et symbole même dudit mystère par la métaphore mariale). La disposition éclatée du motet s'inscrit donc dans une dialectique signifiante, traduite par un double marquage visuel (représenté schématiquement sur la fig. 2) : une translation latérale, du faux au vrai, depuis la colonne c du folio de gauche jusqu'à la colonne b du folio de droite, et une symétrie centrale par effet de miroir des colonnes centrales des deux folios, superposant l'évocation de la Nativité et de la *fenestre*.

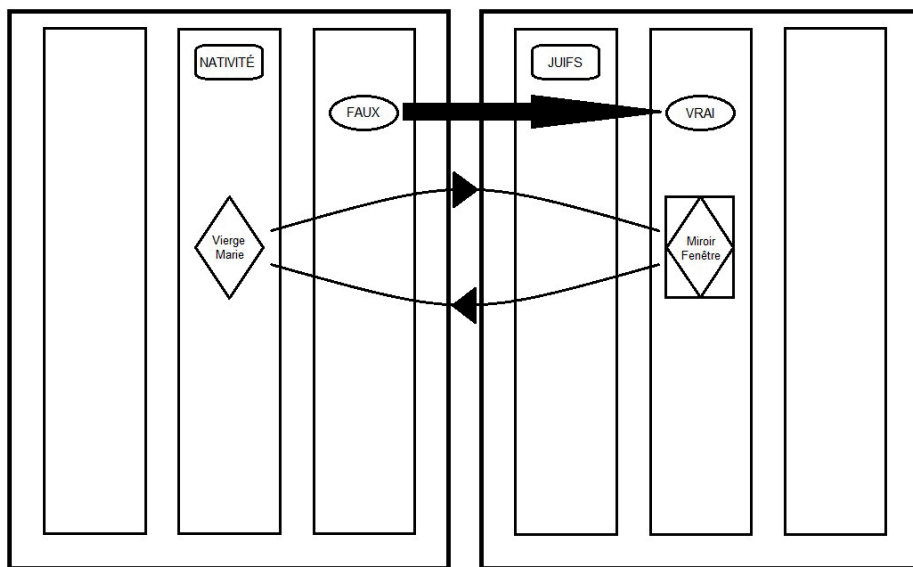
En résumé, sous prétexte de décrire le Palais de Fauvel, le narrateur évoque en fait le Livre – et en particulier, dans la version interpolée, son propre livre, le manuscrit français 146 –, afin de mettre en garde le narrataire : tout comme il convient de se défier des séductions du Palais, il faut se méfier de celles du Livre et ne pas s'arrêter à la surface de la lettre. La mise en abyme du texte, balise puissante de discursivité métatextuelle, se conclut sur un *caveat lector* biparti, exposé théorique d'une méthode d'interprétation du récit allégorique (l'*integumentum*) et application pratique de cette méthode à un cas concret d'allégorie chrétienne (la Vierge Marie, *fenestre* du ciel). Ce double mouvement – mise en garde contre les séductions du texte et enseignement de la lecture allégorique – est destiné à attirer l'attention du lecteur sur la nature double du « Roman de Fauvel » : la fable allégorique de Fauvel, séduisante mais trompeuse (comme le cheval lui-même) et le discours de vérité morale et chrétienne, caché derrière la fable – c'est-à-dire à la fois la leçon morale portée par le référent historique auquel la personnification de Fauvel renvoie (Enguerran de Marigny et sa chute comme symbole de l'orgueil puni),⁶⁸ et l'enseignement chrétien de la Rédemption, inscrit au cœur de la fable par le récit de la lutte des forces du Bien et du Mal (entre autres à travers la scène du Tournoi des Vices et des Vertus [S.4941–5726], psychomachie consacrant, conformément à l'horizon d'attente de ce schéma allégorique, le triomphe des Vertus).

L'idée est ancienne et commune (de la « Poétique » d'Aristote au « Commentaire sur l'Énéide » du pseudo-Bernard Silvestre en passant par l'« Art poétique » d'Horace) : le poète peut avoir deux intentions distinctes, plaire et être utile (en fournissant un exemple). Or, si la fable de Fauvel est plaisante, rehaussée par les chatolements du chant et de la peinture, il est évident que la figure du cheval ne peut constituer un

68 L'identification de Fauvel à Enguerran de Marigny a été argumentée par : Becker, Philip August, Fauvel und Fauvelliana, Leipzig 1936.

exemple si elle est prise au premier degré ; il convient donc de se méfier du caractère plaisant de la fable et de lire avec une *vive reson* ce texte, de soulever le voile de l'allégorie pour trouver l'utilité, c'est-à-dire l'injonction à repousser le contre-modèle de Fauvel et à adopter le modèle de la vérité chrétienne. Ainsi, le lecteur est exhorté à rechercher et décoder, sous l'attrait du *placēre*, la vérité du *docēre*. En d'autres mots, la fiction du « Roman de Fauvel » s'affirme comme telle, s'affiche comme fable afin d'ouvrir la voie à la vérité : « The truest poetry is the most obviously feigning ».⁶⁹ Ce n'est sans doute pas un hasard si cette description métatextuelle du Palais de Fauvel prend place aux folios 11^v–12^r, c'est-à-dire au début du second livre du « Roman », avant la description allégorique de la cour de Fauvel : alors que le premier livre consistait en une revue statique des *estats* de la société – schéma canonique de la satire s'il en est – dans laquelle le décodage allégorique nécessaire se résumait à l'interprétation de la personnification du cheval (expliquée en grand détail par le narrateur aux vers S.169–308), le second livre est un authentique récit allégorique dynamique, exploitant de nombreux schémas narratifs topiques (débat, union et mariage, opposition armée de personnifications) et exigeant donc du lecteur une compétence exégétique supérieure. Le passage au second livre, l'entrée dans le récit allégorique proprement dit, est donc signalé par l'insertion d'un guide d'interprétation allégorique qui garantit la lecture utilitaire et morale du « Roman de Fauvel ».

Fig. 2 – Les folios 11^v–12^r.



69 Minnis, Scott et Wallace (note 52), p. 126.

VI. Conclusion

Avec un semblant de malice, le « Roman de Fauvel » du manuscrit français 146 articule le plaisir élitiste de l'hermétisme et la nécessité du décodage textuel qui en découle : c'est seulement si l'on accepte le jeu du décodage que l'on donne du sens à des détails (traces d'instabilité textuelle, imperfections codicologiques, anomalies graphiques) habituellement considérés comme insignifiants ou simplement fautifs, et que l'on rend justice à la complexité herméneutique du texte. En effet, lancé sur la piste du mystère textuel par un *caveat lector* ésotérique (et qui réserve donc cette quête aux « happy few »), le lecteur est invité à prendre le texte au sérieux et à s'engager dans sa lecture afin d'accéder au sens de la lettre au prix d'un exercice intellectuel susceptible d'en déjouer l'hermétisme. Ainsi, le « Fauvel » ne se révèle qu'à l'esprit éclairé, capable, par l'exercice de la raison, d'en découvrir les secrets – entre autres les arcanes visuels d'un manuscrit calligrammatique.

Il y a là une dimension éthique à la promotion de la « bonne » lecture, de l'aptitude à « bien » lire les livres et à ne pas se laisser piéger par leurs attraits. C'est peut-être la traduction d'une forme de gêne, voire d'hostilité que le monde des clercs ressent face aux progrès de la diffusion de la culture livresque dans les derniers siècles du Moyen Âge – une attitude parfaitement illustrée par un ouvrage satirique latin du milieu du XIV^e siècle, le « Philobiblon » (ca 1340), attribué à Richard de Bury (1287–1345), notable et homme de lettres anglais, qui s'inquiète des conséquences fâcheuses d'un accès généralisé aux livres : interprétations erronées, mépris des autorités, diffusion de savoirs néfastes sont autant de dérives provoquées, à ses yeux, par la fin de l'hégémonie cléricale sur les livres.⁷⁰ L'hermétisme du « Fauvel » correspond donc à une conception cléricale, attestée au XIV^e siècle, de privatisation du livre et d'exclusivité du discours savant. Plus largement, cette promotion de la lecture critique débouche sur un propos politique – car dans le « Fauvel », tout est politique et soumis à l'engagement du satiriste dans la cité –, à savoir la nécessité de la méfiance à l'égard de la parole trompeuse et séduisante de tous les tricheurs et flatteurs, de tous les Renart du monde.

Ainsi, par un jeu subtil sur la matérialité de la lettre et du texte, la version interpolée du manuscrit français 146 tend – pour les diverses raisons envisagées plus haut – à réserver la pleine intelligence de son propos aux *litterati* l'ayant composé : la classe des clercs-juristes travaillant à la Chancellerie royale, qui se sait l'élite intellectuelle du Royaume et qui, quoiqu'engagée au service du monarque et donc parfaitement soumise au pouvoir temporel, ambitionne d'en devenir le guide moral en dénonçant le règne de Fauvel. Au moment où le pays traverse une crise profonde – politique

70 Richard de Bury, *Philobiblon*, éd. par Altamura, Antonio, Napoli 1954 (voir en particulier le chapitre 4). Voir également l'intéressante analyse du « Philobiblon » dans : Amsler, Mark, *Affective Literacies. Writing and Multilingualism in the Late Middle Ages*, Turnhout 2012, p. XIII.

et géopolitique, dynastique, économique, morale, spirituelle –, alors que la culture livresque connaît une diffusion croissante, les notaires de la Chancellerie, auteurs du « Roman de Fauvel », semblent travaillés par des sentiments contradictoires : l'inquiétude de voir s'évanouir le monopole dont ils jouissent sur le savoir d'une part, d'autre part le devoir de réagir à la crise et de guider le Royaume vers le bien commun par la diffusion de ce même savoir. À cela tient, sans doute, le paradoxe d'un texte censé parler à tous et qui se réfugie derrière un ésotérisme clos. Rendu attrayant par l'insupportable état de corruption du monde, désirable par la nostalgie d'une autonomie cléricale révolue, et nécessaire par la virulence critique déployée dans la satire, la claustration volontaire du « Roman de Fauvel » interpolé est l'expression syncrétique d'une mélancolie polymorphe, que le narrateur exprime dès le prologue de son texte⁷¹ et qui est si caractéristique de ce XIV^e siècle troublé,⁷² où l'on ressent avec force la menace des temps derniers.

71 *De Fauvel que tant voi torcher / Doucement sanz lui escorcher, / Sui entrez en merencolie* (S.1-3).

72 Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au 14^e siècle, 1300-1415*, Paris 1993.